

《电视虚构叙事导论》（第六章）（一）

—

对叙事角度的重视，起源于现代小说文体研究。最早给这个术语做出明确定义的是美国小说家亨利·詹姆斯（Henry James）。早在 1868 年，他就发现，“宜于设想一位超然游离的观察者，批评家，从头到尾都是袖手旁观的评论员，做些笔记，不妨说，为的是实事求是”。詹姆斯强调小说中应该有单一的意识焦点，单一的“角度”，一个“中心眼光”，以提高小说人物的意识，增强读者对小说的认同感。(1)紧步其后尘的英国批评家珀西·卢伯克

（Percy Lubbock）在《小说技巧》一书中发挥了詹姆斯的观点，把当时美国小说中已经使用的视角概括为以下三种：

1. 用第一人称（一个人物在叙述，他一般并不就是作者本人）。
2. 用第三人称（一个无所不知的作者，他了解所有人物的思想，能干预和评论情节，或者想方设法处在“缺席”或“中立”的地位）。
3. 用变化多端的视点。在这种情况下，作者可以不断变换方式：回叙，让某个人物的思想保持距离（以便客观地行事），把内心独白和客观描写混杂在一起，在一个人物身边或身后发表自己的看法，等等。(2)

现代小说在情节上极大程度地突破了传统小说以因果关系为基础、首尾完整的模式，注重生活的偶然性和对人物心理的描摹，除了第一人称和第三人称外，还采用变化多端的视角，将内心独白、客观描写、主观回叙等等相混杂。适应着视角的多样化，叙事视角也成为研究小说艺术技巧的重要问题。从叙事学的角度看，电影是小说最直接的嫡亲，尤其是在摄影机镜头取代叙述话语的情况下，视角就更加成为电影叙述的最重要的元素之一。近几年来，随着电视剧艺术表现手法的不断丰富，视角问题也引起了一些电视艺术家的重视，认为视角是表达艺术家之“真诚”的“牢靠”“载体”，“发现与确定一种独特视角，往往是创造一部好片子的灵魂。”(3)

叙事视角，顾名思义，就是叙事者从事叙事活动时所采取的方位或角度，是“视觉与被‘看见’被感知的东西之间的关系”(4)。角度问题在造型艺术中体现得最为典型。当一个画家或摄影家选取自己的表现对象时，必然要有所取

舍；而这种取舍与作品的展示方式直接相关，因为平面作品无法立体地展示以空间方式存在的对象。叙事作品的作者虽然比表现性作品的作者拥有更广阔的表现空间，对对象所包含的信息拥有更大的取舍、解释权，但他同样要对这些权利加以选择和限制。这种选择和限制取决于诸多方面——主观的、客观的、道德的、艺术的、个性的、意识形态的……等等。正如托多罗夫所指出：“构成故事环境的各种事实从来不是‘以它们自身’出现，而总是根据某种眼光、某个观察点呈现在我们面前的。”(5)

一些叙事学家对视觉与表现对象的关系采用了不同的术语，常见的有“意识中心”、“视点”(point of view)、“视界”(vision)、“方位”(aspect)、“叙述视角”(narrative perspective)、“叙述焦点”(focus of narrative)、“叙述情境”(narrative situation)等。热奈特主张用“聚焦”(focalization)一词来代替“视角”，理由是，“视角、视野和视点是过于专门的视觉术语”，“聚焦”一词则较为抽象。(6)米克·巴尔解释“聚焦”一词“是个像有技术性的术语，源自于摄影与电影；其技术性因此而得到了强化”(7)。但也正因为如此，“视角”、“视点”等词所包含的情感、意识、理性等内容也被排除在外。里蒙-凯南认为，“‘聚焦’这一术语仍难以摆脱光学和摄影术的含义”，但她同时认为，“热奈特这样做有个很大的好处，那就是消除了使用‘观点’或类似术语时常常会出现的透视和叙述这两个概念混淆不清的现象。”(8)不少的叙述学论著并不特别注重对“聚焦”和“视角”作严格的选择，往往在“叙事视角”论题之下，将“聚焦”作为一种特殊的叙事活动进行论述。

一 视角分类

对于叙事视角，有多种分类方法。除了本章开头提到的珀西·卢伯克的三分法外，较有影响的还有奥地利文论家弗兰兹·斯坦采尔(Franz K. Stanzel)的三分法、瑞典文论家伯尔梯尔·隆伯格(Bertil Romberg)的四分法和美国文论家诺尔曼·弗利德曼(Norman Friedman)的八分法。

斯坦采尔的三分法是：(1)无所不知的作者的叙事情境；(2)叙事者为书中人物之一的第一人称叙事情境；(3)根据一个人物的观察点用“第三人称”引导的叙事文。第一类和第二、三类之间的差异只在于“视点”的不同，

二、三类之间的区别在于一是由故事中的人物充当叙事者，一是由不出现在故事中的“作者”充当叙事者。

隆伯格在斯坦采尔三分法的基础上加了一种，成为四分法：（1）无所不知的作者的叙事；（2）视点叙事；（3）客观叙事；（4）第一人称叙事。前三类的划分标准是“视点”，第四类的划分标准是“人称”。

弗利德曼的八分法可以合并为四对：第一对是两种“无所不知”的叙事情境，可分为有作者干预和无作者干预两种，前者以菲尔丁的《汤姆·琼斯》为代表，后者以托马斯·哈代的作品为代表；第二对是两种“第一人称式”的叙述情境，可分为“我”即主人公和“我”是旁观者两种，前者以狄更斯的《远大前程》为代表，后者以康拉德的作品为代表；第三对是“有选择的无所不知”式叙述，即有限制的全知视角，分为多视点和单视点两种，前者以乔伊斯的《一个青年艺术家的画像》为代表，后者以伍尔芙的《到灯塔去》为代表；第四对是两类纯粹客观的叙述，一种是“戏剧式”，代表作品是海明威的短篇小说《白象似的群山》，另一种为“摄影机式”，是一种不加选择和组织的纯粹记录，连分类者自己也没有找到例证，完全出自主观想象；有人认为，警察笔下的口供记录庶可近之。(9)

分类过细，导致有些视角类型根本找不到实例，或者只发现仅有的例子，显然是一种过于学究气的做法。得到大多数人认可，并且在叙事文的创作实践中得到广泛印证的视角类型是三分法；而且三分法自身也通过不同的叙事学家的论述逐步完善。目前流传最广的三分法是托多罗夫的理论。托多罗夫对三分法的表述是：（1）全知视角，即叙事者>人物（“从后面”观察）。“在这种情况下，叙述者比他的人物知道得更多。他不用费心向我们解释他是如何获得这种认识的：他可以看到房子隔壁里的东西，也可以看到他的主人公头脑里的想法。”（2）内视角，叙事者=人物（“同时”观察）。“在这种情况下，叙述者和人物知道得同样多；对事件的解释，在人物没有找到之前，叙述者不能向我们提供。”（3）外视角，叙事者<人物（“从外部”观察）。“在这第三种情况下，叙述者比任何一个人物都知道得少。他可以仅仅向我们描写人物所看到、听到的东西等等，但是他没有进入任何意识。”(10)叙事视角，既是一部作品看取世界的“特殊眼光和角度”(11)，也是一部作品希望被“看”的眼光和角度。有什么样的叙事视角，就会有怎样的被“看”的视角。当一名叙事者

为作品选择潜在的叙事接受者时，也会采取一个使接受者感到最为适宜的角度。从这个意义上讲，叙事视角又是由叙事接受者决定的。叙事接受者从来不是消极地等待着“看”作品，而是以自己的学养、情趣和习惯要求着叙事者为自己提供一个最适宜的角度。因此，当一部叙事作品选择了自己的传播方式时，也就选定了自己的叙事视角。

笔者对电视虚构叙事作品的视角作了一个统计，在五十部作品中^⑫，故事外作者全知视角四十四部，故事内人物全知视角五部，内视角一部，外视角只在个别作品中的个别场合使用。这表明，当小说等的视角问题成为叙事理论当中最活跃、最莫衷一是的论题时，电视虚构叙事作品仍然以传统叙事文体的叙事角度进行着叙事。视角，这个在当今某些小说中决定其艺术生命力的要素，在电视剧中还是一个自在的、非自觉的、只具有普泛意义的因素。

故事外全知视角，热奈特称之为无聚焦，传统的叙事文大都采用这种视角。如果说，内视角和外视角是叙事者选择的结果，那么，全知视角则是一种未经选择的视角，是叙事行为天然地具有的视角。采取这种视角的叙事者往往赋予自己无所不知的权力，上可追溯情节原委，下可预知事件走向；大到整个的社会图景，小到个人微妙的情感变化，无不在叙事者的掌握之中。这是一个“历史的书记官”式的视角，是早期叙事文“诗”“史”不分的传统的遗留。叙事者面对的也许不是重大的历史题材，但“历史书记官”的权力自赋却给了他对一切故事都力求从各个角度把握来龙去脉的习惯，他是叙事文中所有事件的最高裁判者。

全知视角在表现事件重大、场面宏伟、有明确的开端和结局的题材方面最能显示自己的擅长。它能全面地记录事件的进程，探究其来龙去脉，展示重大历史事件中人物命运的兴衰。四十集连续剧《雍正王朝》描写的是康熙四十年（1701年）至雍正十三年（1735年）三十五年之中发生在清朝统治阶层核心的权力之争和治国方略的制定与实施过程中的激烈冲突，力图借一个特定的历史时期的社会矛盾表现中国封建时代的某些规律性因素。作者企图以史为借鉴，重新唤起人们对民族文化的强大凝聚力的信心。与此相适应，该剧采用了全知的视角。从最高的封建统治者康熙皇帝和雍正皇帝到各级官僚士绅、平头百姓，视角在社会各个阶层间平移；而为了表现各个历史阶段朝廷内部的斗争焦点的变化，叙事者又将视角的弧度不断扩大，由皇城内的乾清宫开始，先转

向东南一隅，再逐步向中原、西北方向扩展，将中国版图内的重大事件尽收眼底，最后收束在前清宫内、太和门旁，完成了对一个王朝的兴衰更替的历史过程的讲述。

《开国领袖毛泽东》是另一种全知视角的典型。这部作品不同于其他类似题材的影视作品之处在于：它将历史的走向更多地与历史人物的人格相联系，叙事者的眼光在国共双方的领袖人物不同的内心世界之间自由地平移。由于作品中所叙述的时间均为历史事件，不可能由叙事者重新编排或虚构，因而叙事者放弃了悬念式的情节推进方式，而是让历史事件自动呈现，叙事视角的重点放在对当事者的心理活动的推论上。叙事者不仅对毛泽东、周恩来等人头脑中夺取全国胜利的战略意图了然于心，并且对蒋介石的失败心理洞若观火。当毛泽东的“新年献词”通过电波传到南京蒋介石官邸，蒋介石竟然生出了“知耻近乎勇”的心理，他教育蒋经国道：“当年，我骂毛泽东的时候，他坦然地说过这样的话：我们是在敌人的谩骂中成长壮大起来的；而今，历史就要颠倒过来了，你我父子连听毛泽东骂娘的勇气都没有，何以谈‘置之死地而后生’呢？”又如在写到毛泽东访问莫斯科，在姐妹河旁别墅遇到在苏联留学的孙维世，两人谈起了斯大林在苏联人民心中的形象的问题。毛泽东批评孙维世害怕斯大林的心理是“有失国体”，并郑重地叮嘱道：“记住：有一天中国的老百姓要是怕我了，你可一定要向我提个醒。”这也是根据历史事实做出的推论。

全知视角不仅擅长表现重大的历史事件和广阔的社会画卷，它还有助于将小人物的经历提升到史诗的高度。《外来妹》描写的是从中原山区赵家坳走出的一群青年在南方经济特区的不同遭际和命运。他们当中有的人原本是身强力壮的突击队员，却被市场经济的大潮冲到岸边，由于心理上无法接受工业文明对人的重新塑造，登上了回乡的列车；有的人没有经得住灯红酒绿的诱惑，走上了自甘堕落的邪路；有的人将自己的幸福寄托在男人身上，重演了一出“痴心女子负心汉”的千年悲剧；又有的人由于自身死守农业文明的传统道德，虽然将一批批姐妹带出山坳，自己却只能一天又一天重复打工妹的生活，无法实现人生的飞跃。惟有赵小云，这个高中文化程度的女工，成了外来妹中的佼佼者。她像海绵吸水一样汲取生活的每一天带给她的新鲜内容，渐渐掌握了现代企业管理的秘密，最后出落成为大有希望的新一代企业家。作品的全知视角在赵家坳与大安乡之间巡游，它进入每一个人的精神世界，既有打工妹，也有资

本家；既有现代企业管理的成功者，也有固守传统家族意识的失败者。它将八十年代后期在南中国大地上的那股经济建设的洪流及其对社会固有价值观念和传统文化的冲突生动地记录在荧屏上，显而易见，这是限制视角难以办到的。相同的作者的另一部作品《姐妹》虽标榜为“《外来妹》第二部”，却采取了“第三人称有限视角”，对人物经历之外的事件不加表现，使之成为一个单纯的乡下女儿闯天下的故事，历史的厚重感随着叙事角度的缩小而减弱。

故事内全知视角是叙事者依附在故事内某一人物身上的全知视角。这个视角的发出者虽然身处故事当中，但他同样具备故事外全知视角的特权，并且由于它获得了一个人格化身，更便于全知叙述者在必要的时候进入故事，对情节做更多的干预。《百老汇 100 号》中的林贝贝就是这样一个故事内全知视角叙事者。作为百老汇 100 号这个留学生大家庭中的新来者，她既有接近每个住户的特权，又有了解每个住户的好奇心，很容易就发现每一个人的独特之处。而作为全知视角的发出者，她的主观知觉又可以随意进入每一个锁闭的房间，甚至进入每一个人微妙的感情空间，并能漂洋过海，直达太平洋西岸，了解“留守男士”和“留守女士”的生活状况和心理活动。总之，林贝贝以故事内全知视角的身份，能传达出自己的亲身体验，给人以更多的信任感。

《十七岁不哭》也采用了故事内全知视角，其目的在于减轻全知视角高高在上的权威性，增加叙事话语的亲近感。该剧的叙事者虽然身处事外，但经常以杨宇凌的声音和眼光进入情节，从而将故事从一般的教育（自外的）主题转变为成长（自内的）主题。

在基本上采用全知视角的叙事文中，也会出现权力自限的情况。当某些特定的场合，为了营造某种气氛，叙事者放弃或转让一部分权力，缩小所知范围，甚至如内视角那样留下空白，将观众更深地吸引到情节中来。《永不瞑目》是典型的故事外全知视角，每当人物面临多种选择的关头，叙事者都会出面，对人物的心理过程加以说明，解除观众的疑惑。但在第二十七集，当欧阳天一伙三人在广州东站被警察团团围定，如瓮中之鳖时，原本处于安全区域的肖童却慢慢向欧阳兰兰走去，嘴里还说着什么。这时叙事者将自己的所知限制在欧庆春的感知范围内，只看见肖童的嘴在动，却没有听见他在说什么。从而给观众留下了一个永远的悬念。

内视角从叙事作品内人物的眼光来感知世界，是限知视角的一种。由于内

视角只能根据人物的所见所闻进行叙述，所以就有可能留下叙事的空白或造成观察上的死角，但也因此而有可能对某些事物倾注更多的关注，展示更多的心理内容，这恰恰是内视角独特的艺术魅力之所在。热奈特从《追忆似水年华》中发现了几处由于主人公和叙述者的投影重合在情节中形成的永久的疑点。如第二卷《在少女们身旁》中，内视角主人公马赛尔被阿尔贝蒂娜拒绝后，思忖为什么她做出一系列主动接近他的明白表示后，却拒绝他的一吻：“不管怎样，我不能相信阿尔贝蒂娜贞洁到如此地步，我怀疑她这样粗暴是否出于卖俏的需要，比方她以为自己身上有股难闻的气味，担心因此使我不快，抑或是由于懦弱，比方她不知爱情实际上是怎么回事，以为我的神经衰弱通过亲吻会传染给她。”^⑬这正是内视角所受到的限制。对于不知道的事情，叙事者只能猜想，而不能臆断，更不能代替作品中的其他人物做出明确的解释。

《南行记·人生哲学的一课》叙述的是发生在二十年代中期的昆明这个“很热闹的城市”中的故事，但是人物的行动限制了内视角所有者对昆明的感知。由于贫穷，“汤道耕”只能跟这个城市的最底层接触，活动范围局限在教堂、街头、小客栈和慈善医院等地，因而用他的眼光看去，这个城市只有饥饿、贫穷和黑暗，使他痛切地觉得，这样的世界，无论如何是应该推翻的。

当然，内视角也可以利用其可信度高的特点，作为一种求证未知的叙事方式。它不是留下情节中的空白点，而是逐步消除空白点，使事件如其所是那样呈现出来。《走出凯旋门》就是属于这类叙事的内视角叙事的典型。对主人公兼第一层叙事者杨辉来说，在大部分生命中，父母的形象及家世都是空白；为了填补空白，他开始了走出凯旋门的漫长旅程。但他同时也面临着一个矛盾，即如何才能保证所得到的信息的真实性。于是，第二叙事层的内视角就成为真实性的必要保证。鉴于父亲杨安已经向杨辉灌输了一些错误的信息，叙事者还必须保证第二叙事层内视角在意识上的正确性。所以，叙事者人生经历与杨辉相似、多重内视角互证，就成为信息可靠的必要条件。在这一点上，首先向杨辉展示关于母亲张梦蕙的真实面貌的是杨辉的同父异母妹妹杨鸥——被杨家抛弃的第二个孩子。杨鸥有关张梦蕙的信息，来自于她的母亲舒雅兰，而舒雅兰所述的事实则来自亲身经历。舒雅兰告诉杨辉，他的生母张梦蕙并未将儿子放在法国不管，而是多次向杨安打听儿子的下落，并交给杨安五万法郎，让他转交给杨辉的养父养母，但杨安却将这笔钱挪作他用，给妓女出身的如夫人宝

买了钻石戒指。为了证明内视角信息的权威性，叙事者让舒雅兰在张梦蕙与杨安进行交涉时一直在场，甚至在被杨安支走后，仍停留在门口，探听室内的动静。至于张梦蕙第二次到西安与杨安交涉的经历，则是当张、舒二人在逃难途中邂逅时由张梦蕙告诉舒雅兰的。

在多重内视角互证方面，《走出凯旋门》也很突出。如张梦蕙究竟为何要离开杨安，是普通的婚变还是政治信仰上的分歧？张梦蕙与杜开轩的关系究竟是一般情人还是革命同志？这些由杨安和孟晚秋布置的疑团在杨鸥（转述舒雅兰之所见）、邱悦、刘光祖乃至赵雨月等见证人的视角叙述中渐渐明朗化，最后，又在直接当事人杜开轩的回忆中得到了证实。至此，主人公杨辉有关父母和家世的空白点全部补齐，他父母的大半生经历及其相互间的矛盾冲突无疑是中国现代⁽¹⁾历史的一个缩影。

所谓外视角是指叙事者仅仅“呈现”某一件事，只提供人物行动及客观的外界环境，决不将人物动机、目的、情感等心理活动表露出来，“他守口如瓶，一直发展到叫人猜谜的地步”⁽⁴⁾。叙事学家们在小说文体中找到了海明威的仅有的两三篇作品作为这些视角的代表。但同时人们也看到，在许多作品中，部分情节采用外视角的情况并不鲜见。如某些惊险小说和侦探小说，为了制造悬念，总是在作品的开端部分采用外视角，直到破案阶段才让作品中的知情人将谜底揭开。

电视剧中的外视角大体上也与小说中的情况相似。而且随着叙事观念的转变，新近出现在荧屏上的警匪片都尽量避免在核心情节上布置空白点，而是把警方如何将观众早已知晓的犯罪证据拿到手作为全剧的悬念。这样一来，外视角就更为罕见了。但是在某些情况下还偶有所见。例如《永不瞑目》中欧阳天一伙逃到西藏，住在老钟家。从叙述中，人们只知老钟以前与欧阳天相识，现在以制售银器为生。至于这个生活在藏区的汉人的身世如何、他与欧阳天的交情究竟有多深，观众也同剧中贩毒团伙的其他人一样，并不知晓。老钟形象的模糊并不是对次要人物的省略，广东那个制造毒品的石厂长在情节中的地位与老钟相仿，但他的面目就清晰得多。

另一类电视叙事作品中还存在着外视角，即某些没有解说词的风光纪录片。这类纪实性的叙事作品只用镜头纪录湖光山色、鸟语花香、潺潺流水、霭霭云雾，对进入镜头的一切不置一词，把对画面的感受和解释的权力全部交给

了观众。

二 视角的意识

形态侧面

查特曼将视角 (point of view) 这一术语的使用情况分为三种：

1. 字面上的，指人的视觉感知。如：“从站在 Coit 塔顶端的约翰的视角看去，旧金山海峡的全景显得灿烂夺目”。

2. 比喻的，指人的意识形态、观念体系、世界观等等。如：“约翰说，从他的观点看，尼克松的地位虽然得到支持者的称颂，但还不够崇高”。

3. 转喻的，指人的整体利益、享乐健康、福利等等。如：“虽然当时他没有认清这一点，但从约翰的视角看，离婚毕竟是一场灾难”。⁽¹⁵⁾

查特曼将上述视角依次称为“感性视角”

(perceptual point of view)、“理性视角”

(conceptual point of view) 和“利益视角”

(interest point of view)。

英国文体学家福勒对视角的分类与查特曼大致相仿，他认为“视角”有三方面的含义：“一是心理眼光（或称‘感知眼光’），它属于视觉范畴，其涉及的主要问题是：‘究竟谁来担任故事事件的观察者？是作者呢，还是经历事件的人物？’；二是意识形态眼光，它指的是由文本中的语言表达出来的价值或信仰体系，例如托尔斯泰的基督教信仰、奥威尔对集权主义的谴责等；……三是时间与空间眼光：‘时间眼光’，指读者得到的有关时间发展快慢的印象，包括倒叙、预叙等打破时间流的现象；‘空间眼光’指读者在阅读时对故事中的人物、建筑、背景等成分的空间关系的想象性建构，包括小说读者感受到的自己所处的观察位置。”⁽¹⁶⁾

查特曼与福勒两人对视角所作的分析中，前两点的分析是近似的，都旨在区分“视角”一词的生理—心理含义和它的引伸含义。差异仅在于第三点。查特曼的第三类所谓“利益视角”其实可以归并到“理性视角”中，因为它和第二类一样都属于抽象的、只存在于意识之中的观点；区别仅在于，“理性视角”指的是确实存在的主观态度，而“利益视角”则根据本体和喻体的相邻关系，在修辞手法上作了一次“名称的改变”。福勒的第三种含义指的是文本的叙事技巧和读者（更确切地说：隐含读者）在阅读中的假定性视角，属于文学

作品的创作和接受层次。

叙事视角既指物理的空间方位，也指心理的主观位置：既是一个叙事技巧问题，也指涉叙事者的创作思想。托多罗夫说：“在文学方面，我们所要研究的从来不是原始的事实或事件，而是以某种方式被描写出来的事实或事件。从两个不同的视点观察同一个事实就会写出两种截然不同的事实。”“‘视点’在这里代表整个感知行为”。⁽¹⁷⁾华莱士·马丁也认为：“在很多情况中，如果视点被改变，一个故事就会变得面目全非甚至无影无踪。……叙事视点不是作为一种传送情节给读者的附属物后加上去的，相反，在绝大多数现代叙事作品中，正是叙事视点创造了兴趣、冲突、悬念、乃至情节本身。”⁽¹⁸⁾在不同的叙事文本中，相同的事件会有不同的面貌。这一点，无论在虚构叙事还是非虚构叙事中都已经得到过无数次的证明。

电视剧《水浒传》的改编者明确意识到的使命之一，就是如何运用当代视角和大众意识对原有的故事进行重述。这在几个女性角色的改造上显得极为突出。施耐庵原著中的阎婆惜、潘金莲、潘巧云等无一例外都是淫娃荡妇，为了满足一时的淫欲而不顾一切道德约束。她们在情节中的功能很简单，只是为男性人物制造种种困境，而这些困境在宋江、武松、杨雄等人面前，恰恰是完成“替天行道”英雄业绩的必备条件。这种对于女性的极端鄙视甚至仇视心理显然不再适合于当代电子传媒，必须加以改造，即对她们的偷情或杀人行径寻找一个多少带些合理性的前提。阎婆惜与张文远有私，是因为“婆惜